

JOSÉ TERUEL EL PENSAMIENTO NARRATIVO DE CARMEN MARTÍN GAITE. LA AUTOAFIRMACIÓN DE UNA POÉTICA

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Desde la permeabilidad entre todos los géneros literarios que cultivó Carmen Martín Gaité y desde su pensamiento narrativo, este artículo explora la doble ruta de su producción literaria entre la escritura concertada y su atracción por la "palabra menor". Asimismo, se examina el papel de testigo y legataria que la escritora desempeñó en el seno de la llamada generación de los 50, y cómo creó su propia voz y afirmó una poética comunicativa y de "innovación intrínseca" frente a la exhibición del arte de la dificultad propugnado por los grandes iconos masculinos de su grupo (especialmente, Rafael Sánchez Ferlosio y Juan Benet).

palabras clave: Martín Gaité, generación de los 50, poética.

Abstract

The narrative thought of Carmen Martín Gaité. The affirmation of a poetics of her own

Taking into account both the permeability of literary genres that Carmen Martín Gaité cultivated and her narrative thought, this article explores the double route of her literary production between well-organized writing and her attraction to "informal texts". Likewise, the role of witness and legatee that the writer played within the so-called Generation of the 50s is examined, and how she created her own voice and affirmed a communicative and "intrinsic-innovation" poetics in contrast to the display of the art of difficulty advocated by the great male icons of the group (namely Rafael Sánchez Ferlosio and Juan Benet).

keywords: Martín Gaité, Generation of the 50s, Poetics.

La edición en siete tomos de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité ha confirmado, entre otras cuestiones, lo que muchos de sus estudiosos ya habíamos reconocido: los vasos comunicantes y la permeabilidad entre todos los géneros literarios que cultivó la autora salmantina. Martín Gaité, como ensayista, crítica literaria, historiadora, poeta, traductora, guionista y cualquier otra modalidad de su variada producción intelectual, nunca depuso su condición de narradora: convirtió cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la historia.

En este artículo examino el pensamiento narrativo de Martín Gaité como una “forma de conocimiento que supuso una mayor implicación personal en lo conocido a costa de su representación nocional” y del pensamiento abstracto (Núñez Ramos 2010: 57). Parto de la mezcla de géneros literarios que caracterizó su práctica narrativa (donde la ficción concurrirá frecuentemente con la escritura del yo) y de la doble dirección entre escritura concertada y desconcertada que confluye en su trayectoria narradora para terminar examinando su papel de legataria de la obra de su grupo de amigos de 1950 y la autoafirmación que realizó de su poética, frente a otros nombres señeros de ese mismo grupo, desde una perspectiva diferencial que me atrevería a considerar como feminista.

1. Géneros literarios y pensamiento narrativo

Martín Gaité huyó de la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar netamente unos géneros de otros. A ella lo que verdaderamente le interesaba era reinventarse contando una historia, para ello abrazó toda modalidad literaria que le sirviese para elaborar su discurso. Puedo citar llamativos ejemplos de estos cruces entre géneros: el poema que cierra la tercera edición de *A rachas*, “Todo es un cuento roto en Nueva York”; la confluencia entre cuento y teatro en la edición para Anagrama de sus *Cuentos completos* con la incorporación del monólogo “A palo seco”; su uso teatral del diálogo y del escenario dentro de su producción narrativa que se convertirá a menudo en una auténtica puesta en escena; la convergencia entre enunciación lírica, cuento y ensayo en “Flores malva”; los cauces narrativos que su ensayismo adopta, “donde el discurso argumentativo se convierte a menudo en narración” (Calvi 2007a: 225); la atención prestada en sus trabajos de investigación histórica a la suerte de los neologismos, que nos remite al cuidado con que la novelista siguió las vidas convergentes de sus personajes de ficción; la fructífera combinación entre libro de memorias, relato de misterio y

ensayo literario que terminó siendo *El cuarto de atrás*; o el *collage* de imágenes, de diario íntimo y de microcuentos que recibió el nombre de *Vision of New York*. Esta amalgama de géneros desembocará en una recurrencia última: la convivencia entre ficción y escritura del yo que atraviesa toda su obra, pero que sostiene con un particular pulso narrativo en “El otoño de Poughkeepsie” (quizá el momento más relevante en su producción literaria de cómo la intimidad en bruto no podía entenderse, si no se destilaba con el filtro del cuento).

Tras la superficie de sus tramas, tras los ropajes de la ficción, circula el río subterráneo y guadianesco de la escritura del yo, demostrando que lo autobiográfico en su obra es más un “momento” (De Man 2007: 149), localizable en cualquier título de su trayectoria, que la persecución de un género literario. Los momentos personales en su producción le permitieron huir del artificio que, en último extremo, todos los géneros literarios encierran. Desde mi punto de vista, la aparición de la clave autobiográfica es el principal mecanismo del que la escritora se sirve para la deconstrucción de los cánones genéricos relativos al cuento de hadas en “El castillo de las tres murallas”, “El pastel del diablo” y *Caperucita en Manhattan*. La relación de Carmen Martín Gaité con su obra, como he sostenido en múltiples ocasiones, fue una relación biológica (Teruel 2015: 392; 2018: 35; 2019: 15). Pese a su clara conciencia de los límites entre vida y elaboración artística, su producción literaria es una invitación –confiada a la inteligencia del lector– al descubrimiento de la doble entidad de la que surgen los seres de ficción, que “por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan” (Martín Gaité 2016: 282). Sin embargo, la escritora que narró con tanto oficio la intimidad protegió siempre su privacidad. La causa podría encontrarse en su amor por la narración. Narrar para ella no era pregonar una historia: “No se dice lo secreto, se cuenta [...]. Al pregonero se le paga para que pregone, no para que narre [...]. Lo verdadero es secreto”, como leemos en la última edición revisada de *Cuadernos de todo* (2019: 454).

Considero que una de las razones por las que Martín Gaité escribió en un soporte seriado que ella denominó “cuaderno de todo” fue para huir de ese artificio que todos los géneros literarios (incluido el diario íntimo) le suponían. La escritora deseaba que entre el lector y ella no hubiera trucos de novela, efectos de poema, trampas del oficio. Sabía perfectamente que las memorias estaban embellecidas por la niebla del recuerdo (precisamente el gran logro de *El cuarto de atrás* estriba en no identificar la historia con la memoria emocional [Mainer 2008: 86]). El “cuaderno de todo”, en cambio, responde a la urgencia expresiva de la inmediatez, aunque Martín Gaité perciba continuamente cómo la expresión sin mediación es una imposibilidad. Desde mi punto de vista son los momentos más relevantes de

los *Cuadernos de todo*, cuando su autora cae reiteradamente en la cuenta de que no es posible la sencillez y elementalidad deseadas, de que ese “desván” dispuesto a albergar “todo lo diferido, lo roto, lo provisional” (2019: 158) se llenaba también de lirismos, de lucimientos, de improvisaciones muy preparadas y de que lo más directo sería no escribir. Estos periodos de intensa autoconciencia provocaron auténticas crisis en su práctica de la ficción, pero también luminosas reflexiones sobre la fuerza del lenguaje y las cualidades de la narración.

2. Una doble ruta: el cultivo de la palabra menor

“Si se hablara siempre bien no se escribiría”, leemos en una anotación de 1974 de sus *Cuadernos* (2019: 304). En esta afirmación, que nos retrotrae a su artículo de 1966 “La búsqueda de interlocutor”, Martín Gaité manifiesta su aspiración a que la narración escrita alcanzase un parecido ideal con el relato oral, donde “ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos” (2016: 268). Aunque la escritora fue absolutamente consciente, desde sus primeros registros narrativos en los años cincuenta, de la imposibilidad que entrañaba trasponer la lengua hablada en lengua escrita y se sirvió de todo tipo de retórica para mitificar el habla a través de la escritura. Este imposible, pero anhelado, parecido con la falta de esquemas previos del relato oral está indicando una actitud alerta y experimental ante la narración que la impulsó, en ocasiones, a perder el miedo “al extravío”, como nos propone en el último de los siete prólogos de *El cuento de nunca acabar*. Dicho ensayo junto a los *Cuadernos de todo* son los títulos que revelan con mayor capacidad de referencias la relación tensa que Martín Gaité mantuvo con la fijeza de la escritura a la hora de dar cuerpo al dinamismo de la experiencia interior.

Tengo la convicción de que hay dos rutas en la producción literaria de Martín Gaité: la que circula por los raíles concertados y constituye la mayor parte de su obra publicada en vida, y la escritura desconcertada que ha salido a la luz póstumamente, porque ella misma se empeñó en ocultar, quizá por respeto al lector, a la obra pública, o por “aquella manía escolar de los cuadernos de limpio”, como afirma en “Flores malva” (2010: 575). Esta veta desafinada y salvaje se conecta con dos situaciones compositivas y expresivas: los momentos en que la hablante se queda sin interlocutor y su narración parece venirse abajo o cuando intenta narrar, en puro alud, su experiencia subjetiva del tiempo y una narración secuencial le parece una traición al sentir (Pittarello 2018: 238). El estilo excitado ilumina poderosamente el estadio de prefiguración de su obra y la autocrítica de su escritura. Parece como si nuestra autora hubiera guardado a buen recaudo ese

coto de su obra que formaba parte de la “cultura de la vergüenza”, según apunta en su correspondencia con Juan Benet (2011: 98, 100 y 131). Algunas secuencias de los *Cuadernos de todo*, *El libro de la fiebre* y *Vision of New York* son los títulos que más se aproximan a ese ideal de escritura descarrilada que tan conscientemente la tentara tras la publicación de *Ritmo lento*. Aunque también es preciso reconocer que esa escritura desafinada se manifiesta como urgencia y necesidad en muchos momentos de su producción narrativa y ensayística publicada mientras vivió. Desde luego *El cuento de nunca acabar* –auténtica clave de bóveda de toda su producción literaria– será un luminoso ejemplo de la pertinencia de este estilo desconcertado, como también lo fueron el reto formal de *Retahílas* y de *El cuarto de atrás* de presentarnos una escritura haciéndose, donde la narración cuestiona con insistencia la diferencia entre lo improvisado y lo organizado, entre lo pensado y lo dicho, entre lo oral y lo escrito. Esta fructífera tensión entre el orden y el descarrilamiento es también perceptible en algunos de sus cuentos publicados en distintas décadas: la primera parte de “El balneario” (1954), “Tendrá que volver” (1958), “Variaciones sobre un tema” (1967), “Retirada” (1975) y “Flores malva” (1988).

Martín Gaité fue consciente de esta doble ruta en su obra entre el proyecto concertado y atenido “a la disciplina” y la palabra menor de “sus cuadernos informales y esporádicos”, como demuestra una reseña de *Fragmentos de un diario*, de Mircea Eliade, titulada expresivamente “Días esfumados”. Este artículo es una auténtica declaración de principios por su conexión con el libro que centró todos sus esfuerzos hasta otoño de 1982, *El cuento de nunca acabar* o “el sueño de escribir un libro que me exprese enteramente”, según reza la cita de Eliade que Martín Gaité extrae (2017: 374). Pero “Días esfumados” es también una confesión sobre su propia atracción por una “palabra menor” para captar el ritmo de lo cotidiano. Si la escritora conoce la inanidad de todos los esfuerzos narrativos por apresar el tiempo, también percibe que la escritura es el único fármaco de la memoria y del conocimiento:

En sus diarios de madurez es donde el escritor –y cuanto más inteligente sea más se notará– se enfrenta seriamente con la evidencia de estar perdiendo pie. Sus otros trabajos, más estructurados y atenidos a la disciplina, le defienden precisamente de este aviso de ruina que se le insinúa mediante el cultivo de la palabra menor. Pero, por otra parte, se siente tentado de volver una y otra vez a ella, como si fuera consciente de que la amenaza que supone verle las fauces al dragón del tiempo es un ejercicio que no tiene derecho a esquivar quien pretenda decir alguna cosa verdadera (Martín Gaité 2017: 373).

La atracción y el miedo al caos fue una constante en su vida y obra. El lado “payo” y disciplinado de la que fuera señorita universitaria de provincias no renunció al margen “gitano” de la existencia y de la escritura. Tanto en una como en otra Martín Gaité estuvo en ocasiones al borde del precipicio, pero nunca se atrevió a dar el salto al vacío, aunque sí estuvo tentada y se asomó (cfr. Gopegui 2011: 46).

Es preciso reparar una vez más en una anotación fechada en El Boalo, el 31 de julio [de 1964], en la que se advierte el origen del “flechazo abrasador e intempestivo” con *El cuento de nunca acabar* (2016: 423), cuando el libro ni siquiera tenía nombre y Martín Gaité acababa de publicar, con escasa resonancia, *Ritmo lento*. La escena figura en el Cuaderno 4 y procede a su vez de una sarta de páginas arrancadas de otra libreta que fue a parar a una carpeta azul con el sintomático rótulo de “Frustraciones e incompletos”. En este apunte se intenta esbozar una experiencia subjetiva del tiempo en puro alud: el paseo con su hija, una niña de ocho años, la tarde anterior, por la carretera de la citada localidad de la sierra madrileña, cuando empezaba a anochecer y mientras ese paseo desembocaba simultáneamente en otros veranos pretéritos de su infancia en la aldea orensana de San Lorenzo de Piñor. El resultado es una experiencia extática de simultaneidad espacial y temporal, donde lo inabarcable parece que fugazmente pudiera ser abarcado. La escena en su brevedad es una pesquisa sobre una narración tenazmente anclada en la crisis de la representación verbal, en relación con otros lenguajes artísticos y en competencia con la oralidad. Y eso en el fondo será *El cuento de nunca acabar*.

Pero ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo [...]. Ciertamente que el mecanismo de componer una novela ha llegado a no serme extraño, y una nueva novela –después de mis esfuerzos de arquitectura para articular la última– me comprometería a ponerla en pie sin mucha dificultad, casi como quien se echa a andar por unos raíles. Pero son unos raíles que me han aburrido y no me sirven. Nunca es la misma máquina la que tiene que andar por ellos, es una cabezonería empeñarse a adaptarlos a todos los viajes [...]. La novela se ha vuelto una monserga, algo instituido, discreto, acorde. No. ¡No! Hace falta desafinar [...]. Pero ya no sabemos. Tenemos demasiado sentido de la corrección, de lo que es justo, de lo que disuena. Nos alarma la estridencia, el mal gusto [...]. Tal vez la poesía, una forma inédita de poesía sería lo único que pudiera servir ahora [...]. Tampoco la poesía. Sobra lógica. Falta unción, entrega. ¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca? (2019: 192-93).

En el verano de 1982, dieciocho años después, e inmersa en *El cuento de nunca*

acabar, ampliará y reelaborará esta misma anotación desde otra perspectiva. La experiencia empírica recreada y su resultado narrativo seguirán siendo los mismos: el colapso de la predicación, la imposibilidad de narrar en los raíles consabidos del género novela la contemplación de una tarde con su hija, la picadura de lo eterno junto a lo efímero; pero la diferencia estriba en que la narración de esa lejana tarde queda ahora engarzada en otro conjunto, el que le posibilita el argumento del nuevo libro: la “ruptura de relaciones” con *El cuento de nunca acabar* o la dificultad de acabar con ese cuento que solo la muerte quiebra.

Esa secuencia es toda una puesta en escena de su relación conflictiva con la narración, cuando nuestras “vidas van siempre en borrador”, según leemos en *Lo raro es vivir* (Martín Gaité 2009: 948). La inquietud de perseguir y fijar un determinado pensamiento sobrepasa cualquier tono concertado y le revela la insuficiencia de las formas novelísticas. Yo me atrevería incluso a afirmar que se vislumbra su relación agónica con la narración concebida como búsqueda de interlocutor. Por ello es necesario emplazar *El cuento de nunca acabar* en un lugar axial de su trayectoria literaria: “El libro, a quien unas veces pedía que fuera de una manera y otras de otra, se me ha enfrentado y ya rechaza los cauces por donde lo quiero seguir metiendo para que dure más” (2016: 419). En este ensayo inacabado y que consiguió sobreponerse a su propia autora, y en *El cuarto de atrás*, Martín Gaité logró dar cauce a esa experiencia subjetiva del tiempo y su escritura, que permanecía en ciernes desde *El libro de la fiebre*.

Por todo lo aquí expuesto, se deduce que el taller literario de nuestra escritora estuvo siempre abierto a la experimentación, lo que ella denominaba “innovación intrínseca” al requerimiento de un tema (2016: 851) y no a la exhibición del arte de la dificultad. La búsqueda de interlocutor fue también en su caso una cuestión de estilo, esto es, la búsqueda del modo (Gracia 2016). Martín Gaité quizá sea la autora del medio siglo más atenta y preocupada en conocer a qué tipo de público se dirigía y cómo hacerlo. Por esta razón, creo necesario desarrollar una incursión en su historia literaria, intentando aclarar sus conexiones con sus compañeros de generación, motivo que nos reúne en este monográfico.

3. Martín Gaité en la generación de los 50: copartícipe y legataria

Desde su llegada a Madrid a finales de 1948, Martín Gaité ocupó un lugar central entre los presupuestos vitales y literarios de la llamada generación del medio siglo, como ella misma se encargó de narrar en su espléndida autobiografía generacional *Esperando el porvenir*. Su participación en revistas juveniles de 1950, como

La Hora, *Alcalá*, *Revista Española*, *El Español*, *Clavileño*, donde se publicaron sus primeros artículos y relatos (“Vuestra prisa”, “Dos fragmentos del *Libro de la fiebre*”, “Un día de libertad”, “La chica de abajo” y “La oficina”), la obtención por *El balneario* del premio Café Gijón de 1954 patrocinado por Fernando Fernán Gómez para novelas cortas, y sobre todo el premio Nadal de 1957 por *Entre visillos* demuestran que estuvo en la primera línea del grupo de prosistas madrileños (para quienes el existencialismo francés, el neorrealismo introducido a través del cine italiano y la novela norteamericana fueron “opciones de recambio” frente al catecismo oficial del iberismo y la alegría joseantoniana). A este primer momento se podría añadir su posterior participación en otras ceremonias que la ligaron con el grupo de Barcelona: su intervención en las “Conversaciones literarias de Formen- tor” en 1959, el haber sido finalista del premio Biblioteca Breve de 1962 por *Ritmo lento* (justo el año en que lo ganó *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y el *boom* de la literatura latinoamericana comenzó a asomarse en Seix Barral) y su presencia en el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, celebrado en 1963, en el hotel Suecia, fueron acontecimientos que también sirvieron para reconocerla en grupo (antes de la publicación de la que quizá fuera la novela más emblemática de su generación en esta nueva década: *Señas de identidad* de Juan Goytisolo).

Pero, más allá de su intervención en una serie de ceremonias grupales de la vida literaria y de las evidentes particularidades de su obra en el seno de su generación (a las que después me referiré), considero justo destacar cómo nuestra escritora se sintió copartícipe y testigo fiel del perfil humano y de la trayectoria creadora de su grupo de amigos de 1950, cuya memoria quiso legar a las generaciones más jóvenes. Además del citado *Esperando el porvenir* y de sus numerosos artículos, prólogos, conferencias y semblanzas dedicados a Ignacio Aldecoa, Carlos Barral, Juan Benet, José Luis Borau, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Castilla del Pino, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Agustín García Calvo, Juan García Hortelano, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Isaac Montero, Francisco Nieva, Fernando Quiñones, Josefina R. Aldecoa, Alfonso Sastre, Jorge Semprún, Daniel Sueiro, José Ángel Valente y Juan Eduardo Zúñiga (ensayos dispersos, hoy recogidos en el volumen VI de sus *Obras completas*, y que podrían demostrar cómo fue la escritora más atenta a la labor de su promoción literaria), quiero reparar en la lucidez de un artículo de 1990, “Una generación de postguerra”, donde apunta certeramente a la significación de los jóvenes narradores del medio siglo, que levantaron la bandera de la mirada frente a la vacua palabrería, a la hinchazón retórica de los discursos caducos y al escamoteo de la experiencia viva de los llamados años triunfales: “Volviendo la vista atrás, creo que las afinidades de este grupo, que Josefina Aldecoa

ha llamado ‘los niños de la guerra’, se basan, más que en la creencia de que había algo nuevo que decir, en la tentación de arremeter contra todo lo viejo que hubiera que echar abajo” (2017: 455).

Martín Gaité asumió un indiscutible papel de legataria de la memoria de su generación, que comenzó a vislumbrar con repentina claridad tras la muerte de Aldecoa, el 15 de noviembre de 1969. Sin embargo, la conciencia de que los años cuarenta y cincuenta comenzaban a ser definitivamente historia se acrecentó tras la desaparición del general Franco, como queda de manifiesto en *El cuarto de atrás* y en esta declaración de una de sus últimas conferencias, “Historia e historias”:

Yo no me sentía vieja todavía, pero me daba cuenta de que mi testimonio –aquel que había dejado caer sin darme cuenta con la frescura de la inmediatez en mi primera novela larga *Entre visillos*– empezaba a ser histórico [...]. A este respecto, la muerte del general Franco supuso, no sólo para mí sino para mucha gente de mi edad, el espaldarazo definitivo que nos convertía en testigos de la Historia. Ahora ya sí que no había más remedio que ponerse a revisar las cosas desde otra perspectiva (2017: 995-96).

Sin embargo, frente a esta actitud de testigo, copartícipe y legataria, la dedicación que sus colegas de generación han dispensado a su obra –salvo el caso de Josefina R. Aldecoa– ha sido mínima. En sus inicios, ella misma nos ha revelado cuáles fueron las reacciones de sus compañeros de *Revista Española* ante su primer artículo y ante el manuscrito de *El libro de la fiebre*. Extraigo dos comentarios de la autora sobre “Vuestra prisa”. En el “cuaderno de todo” inicial, escrito entre 1961 y 1962, comenta: “Me da un poco de risa acordarme [...] era muy cursi y *vagamente poético*. Sólo existía la intuición. El haber vivido en una capital de provincia [...] es algo que se dice haber superado, pero alimento importante para la timidez y el asombro” (2019: 69. Cursiva mía). Y unos años más tarde, en “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, añade: “Mi artículo [...] trataba de desahogar la impresión de desarraigo que me había producido la gran urbe y era bastante pretencioso. Mis nuevos amigos, que no vacilaban en decir siempre lo que pensaban, se rieron un poco de él y me dijeron que no era para tanto” (2016: 69). La misma índole de comentarios procedentes de esos “nuevos amigos” se proyecta sobre *El libro de la fiebre* y es significativo que la autocrítica de la autora acerca de “Vuestra prisa” coincida en parte (como marca mi cursiva) con la crítica que Ferlosio emitió sobre *El libro*. Ello demuestra que la de Ferlosio era una presencia muy influyente en estos primeros años: “Estaba muy entusiasmada y me parecía muy bonito, pero Rafael Sánchez Ferlosio, a quien se lo enseñé pocos meses después, cuando lo volví

a ver en Madrid, me dijo que no valía nada, que resultaba *vago y caótico*, así que sólo llegué a publicar unos fragmentos” (2016: 647. Cursiva mía).

“El caso es que pueda gustarle a Rafael cuando se lo lea, esto es indispensable”, escribe en *El libro de la fiebre* (2010: 133). Como en los orígenes de la literatura epistolar femenina, la autora va en busca del plácet de su destinatario masculino y, además, en un momento muy concreto de la relación entre ambos: el “comienzo amoroso” (Martín Gaité 2019: 416). Conocemos la cortante respuesta de Ferlosio y, sobre todo, cómo Carmiña no la olvidó por lo que se deduce de otras anotaciones en los *Cuadernos de todo*: “Era distinto lo que veía que aquello en lo que se convirtió. Ahí empezó mi incomunicación con R., quería que él al menos intuyera lo que había sentido y visto. Y dijo: ‘La culpa es tuya porque lo has contado mal’” (2019: 448). Sin embargo, también considero que se podría descargar la desaprobación de Ferlosio, ya que, a lo largo del propio *Libro*, la escritora es perfectamente consciente de que su resultado no se adecua a lo que deseó escribir: “El libro nadie lo comprará. Es un fracaso” (2010: 791), apostilla en una de las múltiples variantes del manuscrito de “Andante”.

Maria Vittoria Calvi comenta en su edición que “Andante” es la sección del manuscrito “más desordenada” y la que presenta un mayor número de fluctuaciones (2007b: 76). Tras el primer párrafo figura en el manuscrito este fragmento tachado, que incluí en las Notas finales de *Obras completas III*, porque me pareció de gran interés la información autocrítica que contiene sobre la insatisfacción que a su autora le iba provocando la lectura de lo escrito: “Hoy mentiría si dijese que aún hay algo. Releo lo que he escrito y tengo que reconocer que no. Que no se podía. Que no lo debí empezar. Al menos me retiro a tiempo. Sin buscarle un final amañado. Que se quede así, roto como se quedan tantas cosas. Sin una consecuencia” (2010: 790). La diferencia entre la prefiguración del libro y su resultado solo se podrá paliar a través de la aceptación de un final inconcluso, que ya nos remite a la personal expresión y salida martíngaitiana de “Ruptura de relaciones”, que adoptará en la tercera parte de *El cuento de nunca acabar* (y nos confirma cómo *El libro de la fiebre* era un eslabón perdido de su obra, afortunadamente rescatado).

“La chica de abajo” (finalizado en agosto de 1953) fue el primer cuento que recibió la opinión favorable de sus entonces hombres-musa: “Los consejos de Rafael y Aldecoa me habían servido para abandonar el tono lírico de mis primeras composiciones y para ser más rigurosa y exigente en mi prosa” (2016: 648). Lo que sus amigos le estaban aconsejando (en estos años de aprendizaje) era la poética de la exactitud descriptiva de ambientes y conductas, pero Martín Gaité también vislumbró desde muy pronto que el afán de exactitud podía rozar con el límite del silencio (de hecho, Ferlosio tras *El Jarama* entró en un inacabable proyecto

narrativo sobre la historia de las guerras barcialesas). A partir de su novela corta *El balneario*, que concluye en mayo 1954, comenzó su independencia como escritora y no dejó que Rafael leyese ninguna de sus novelas hasta ser enviadas al editor: “No quería dejarme influir por sus críticas, que muchas veces me desanimaban. Prefería que me las hiciese cuando el libro estaba ya en prensa” (Martín Gaité 2016: 649). De hecho, escribió *Entre visillos*, a escondidas (como demuestra su carta de junio de 1957 a Asunción Carandell [2019:1078-79]) y lo envió al premio Nadal de 1957, sin decírselo a su marido, a quien se lo habían concedido dos años antes: “No quería que su opinión me influyese ni en pro ni en contra [...]. Desde aquel día consideré que tenía derecho a poner ‘escritora’ como profesión en mi carnet de identidad. El Nadal, que no tenía entonces contrincante alguno de su categoría, reafirmó mi decisión de seguir escribiendo siempre”, declara en “La noche de Sofía Veloso” (2017: 1144-45).

Para averiguar cuál pudo ser la opinión de Ferlosio sobre la obra posterior de Martín Gaité contamos con la entrevista que le concedió a Arcadi Espada. En ella reconoce que “sus novelas nunca me habían gustado mucho”, que *Caperucita en Manhattan* es “un cuento bonito”, pero que *El proceso de Macanaz* es “una investigación formidable [...], su mejor libro”:

El día que leyó el final, me acuerdo... Ya los bienes de Macanaz habían sido embargados, revendidos... Y decía en las últimas líneas: “... y en punto de chocolate”. Nos hizo mucha gracia que entre los apuntes del inventario estuviera el de unas onzas de chocolate de las que no había señal ninguna, y que se hiciera constar que con mucha razón los que hicieron las diligencias se lo pudieron haber comido. A Marta le hizo mucha gracia (Espada 2016).

No sorprende que *Macanaz* sea la obra de Martín Gaité preferida por Ferlosio. Las relaciones interpersonales de dominio y dependencia fueron el *leitmotiv* que atravesara sus dos obras anteriores: la colección de cuentos *Las ataduras* y *Ritmo lento*. Creo que Martín Gaité abandona momentáneamente la ficción tras la redacción de esta novela, no solo porque las convenciones pactadas del género le impedían la libre exploración del pensamiento (Martín Gaité, Benet 2011: 102-03), sino también porque intentaba salir literariamente de una subjetividad afligida (probablemente *Ritmo lento* sea su novela más obsesiva a la hora de exorcizar sus demonios personales: “es una herida rara”, como le confiesa en una carta a Maria Vittoria Calvi [Martín Gaité 2019: 1238]). Quizá sean estas las razones de su compromiso con Melchor de Macanaz (sin rechazar otros motivos, como el reclamo de curiosidad que le provocaba el entonces pariente pobre de la historiografía oficial: el siglo

XVIII). Pero también considero que sumergirse en sí misma a través del mundo que la rodeaba fue a la larga su dirección verdadera, esto es, la que nos ofrece sus grandes frutos literarios: *Ritmo lento*, *El cuarto de atrás*, *El cuento de nunca acabar* y “El otoño de Poughkeepsie”. En tal sentido, es significativo que una vez asumido su nuevo proyecto narrativo a través de la investigación y la documentación históricas con *El proceso de Macanaz*, sintiera la nostalgia de quien ha conocido el “placer incomparable que produce inventar literatura” (Martín Gaité, Benet 2011: 102). Y será preciso advertir que en junio de ese mismo 1965, en que redacta esta carta a Benet, comenzó a tomar los primeros apuntes en su “Cuaderno dragón” para la novela del regreso, *Retahílas*.

Otro hombre-musa de Martín Gaité en la década de 1960 fue Juan Benet, a quien convierte en perspicaz destinatario para descifrar la relación que mantuvo con su personaje histórico Macanaz y para desbrozar sus ideas sobre la interlocución literaria. Que Martín Gaité eligiera al narrador más solipsista de su generación para esta espinosa cuestión demuestra su complejo y firme entendimiento sobre la capacidad de desbaratar –y no solo de asentir– de su interlocutor ideal. El único pronunciamiento de Benet sobre la obra de Martín Gaité está en su *Correspondencia* y se reduce a *Retahílas*: “Lo que menos me ha complacido es lo que el texto intenta tener de terapia [...]. En otras palabras, que el autor no asome las narices si no se ha pensado como protagonista y que si es imprescindible que exponga su experiencia que al menos lo haga teatralizado, con un completo disfraz y encarnado en otro personaje, lo más distante a sí mismo que darse pueda” (2011: 184). Esta opinión de 8 de noviembre de 1974 compendia un prejuicio habitual entre los varones sesudos de su generación: el autobiografismo de Carmen Martín Gaité. Ya hemos ejemplificado en otro lugar, y especialmente a propósito de “El otoño de Poughkeepsie”, el pulso narrativo y la conciencia formal con la que nuestra escritora elaboró su intimidad (Teruel 2019: 20). Igualmente entiendo que no es un desdoro la elaboración literaria de la propia experiencia biográfica, sino un reiterado escrúpulo propio de la mirada masculina.

4. La autoafirmación de una poética frente a la complacencia en el arte de la dificultad

La obra de Martín Gaité ha suscitado una serie de cegatos prejuicios por cierto sector tanto de la crítica como de sus propios colegas, que la han condenado a escritora de segunda fila dentro de su generación, que caen en una especie de ineludible comparación cualitativa con quien fue su marido, que se quedan en la

imagen pública que ella quiso representar combatiendo el tiempo con estridentes colores, y que etiquetan su obra como literatura sentimental, para mujeres, o simplemente cursi. No voy a caer aquí en la confección de una lista, solo citaré la crónica novelesca de Andrés Trapiello a raíz de los artículos publicados en prensa tras su muerte: “[...] todos recuerdan la persona y su amor por la literatura [...] y poco sus libros [frente a Valente] [...]. No parecían las necrológicas de alguien que hubiera escrito libros, sino de un alpinista o una corredora de maratón” (2006: 368-9). Esta sorprendente consideración, de quien fuera además el editor de *El cuento de nunca acabar*, va acompañada de otras desabridas arbitrariedades: “toda su obsesión como escritora y acaso como persona: la búsqueda desesperada de un interlocutor, que no tuvo, creo, nunca, ni en la literatura ni en la vida” (369); “Si cada vez que terminaba un libro decía aquello de ‘se me ha puesto en fila las nueve musas con este libro’, se te quedaba mirando para saber si lo creía por lo menos alguien, pero ella no” (374).

Pero más me importa seleccionar otras acreditadas valoraciones que han combatido de raíz estos prejuicios. Me refiero a ensayos de escritores como Gustavo Martín Garzo (2009), Rafael Chirbes (2011), Luis Mateo Díez (2011) o Manuel Longares (2014) y de reputados críticos como José María Pozuelo Yvancos (2018) o Ignacio Soldevila (1980). Entre los críticos, Pozuelo Yvancos responde explícitamente a uno de los propósitos de este trabajo: “A diferencia de lo que ocurre con otros escritores de la conocida como generación del 50, el paso del tiempo camina en favor de la dimensión literaria de Carmen Martín Gaité, cuyas últimas obras abrieron vías cuya fertilidad está todavía por descubrirse” (2018). Soldevila, en su magnífica panorámica sobre la novela española desde 1936, publicado en la temprana fecha de 1980 (cuando la producción literaria editada de Martín Gaité se detenía en *El cuarto de atrás*), rompe con ideas recibidas y apunta cómo su obra no comulgó con el discurso hegemónico de la narrativa del medio siglo, ya fuera el de los rebeldes sociales, ya el de los estéticos:

Aún más que en el caso de Aldecoa, Martín Gaité ha sido marginada por el equívoco, que alejaba de su lectura a los impertérritos frente al “realismo social” y desilusionaba a los incondicionales, doblemente sorprendidos de que *Entre visillos* no siguiera en absoluto al prototipo ideal del “objetivismo” que se había querido hacer con *El Jarama*, siendo como era la esposa de Sánchez Ferlosio: demasiadas contradicciones para una sociedad como aquella¹. Ni *El Jarama* ni el *Alfánhuí* han dejado la menor huella en la

¹ Martín Gaité en sus primeras narraciones dentro de los predios del neorrealismo sintió la extrañeza ante lo cotidiano y entendió que no solo se trataba de observar, sino también de descifrar signos ocultos en lo que miraba. Su percepción de lo real nunca excluyó lo sobrenatural. Baste citar *El*

novelística de Martín Gaité, y la particular acuidad en su búsqueda de la exactitud y la precisión en el uso del lenguaje, que podría considerarse común a ambos, es más propia y va más lejos en la autora de *Retabílas* que en Sánchez Ferlosio. A ese respecto, más justo sería mentar dos excelentes maestros de la novelista, cuyos nombres no suelen aparecer a la hora de los influjos literarios: Rafael Lapesa y Salvador Fernández Ramírez (1980: 240).

Igualmente, nuestra escritora fue muy consciente de esos cegatos prejuicios propios de una mirada masculina y contra esa opinión se reafirmó: salió a su encuentro, pero sin afán de polémica. Escojo dos secuencias, particularmente lúcidas, ambas procedentes de *El cuento de nunca acabar*: “Divagación en torno a los nenúfares” y “El desorden artificial”.

La anécdota del sorprendido poeta Amado Nervo que describe los nenúfares sin haberlos visto le sirve para presentar una situación semejante en un paseo por la Casa de Campo con su amigo Víctor Sánchez de Zavala (cuyo nombre se omite), totalmente inmerso en la década de 1970 en los estudios de lingüística generativa y agobiado por la inabarcable bibliografía. La analogía o la ironía se producen cuando logra enterarse de que en el fondo ella se estaba dedicando a lo mismo que su amigo, pero sin letreros ni especializaciones: “[...] se llama generativa, por eso, porque trata de beber en las fuentes mismas donde el lenguaje se engendra, o sea, en la boca y la circunstancia vivas de cada hablante. —¡Anda, pues para ese viaje no había menester alforjas! —le dije yo—. [...] Eso es el cuento de nunca acabar” (2016: 360). Esta fábula de los nenúfares es especialmente significativa por todo lo que revela de su relación con los varones sesudos de su generación, por ello omite el nombre de Víctor Sánchez de Zavala², porque no solo estaba pensando en él:

La mayor parte de los “intelectuales” —palabreja a la que, dicho sea de paso, tengo una gran antipatía— plagan sus discursos de nenúfares. En nenúfares se convierten, pongo

libro de la fiebre y sus cuentos de los años cincuenta: la primera parte de “El balneario” y “La mujer de cera”. Además, *Brechas en las costumbres* fue el sintomático título con el que proyectó editar la recopilación de sus cuentos de dicha década. Quizá la corriente dominante de la época “le había llevado a moverse con timidez” por esta senda (Mainer 2008: 85), pero nunca abandonó el camino. Es muy explícito, en este sentido, la última conferencia que revisó (y que tenía previsto impartir en la UIMP, el 7 de agosto de 2000): “Brechas en la costumbre. La extrañeza frente la realidad” es el título y constituye uno de los testamentos poéticos de su autora (Martín Gaité 2017: 970-85).

2 Sánchez de Zavala fue miembro de esa efímera tertulia gramatical del “Anillo lingüístico del Manzanares”, por alusión burlesca al Círculo lingüístico de Praga, que ha sido evocada, desde distintas perspectivas, por Ferlosio en “La forja de un plumífero” (1997: 75) y por Martín Gaité en “Pasarela hacia lo desconocido” (2017: 1239).

por ejemplo, la libertad, la condición de la mujer o la justicia social para quien al mismo tiempo que elabora peroratas más o menos brillantes sobre dichos asuntos, no se entera de que está tiranizando a los demás o es incapaz de hacerle la vida agradable a la mujer concreta que tiene a su lado [...]. Nenúfares son todas las abstracciones en letra mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el parlamento, la cátedra, la televisión, o la letra impresa, pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado en el callejón sin salida de sus noches de insomnio, nenúfares los pretextos en nombre de los cuales se emprende una guerra [...]; nenúfares la paz, la dignidad, la comunicación y el amor; nenúfares muertos, sapos disecados sobre el manto de tan solemnes predicadores (2016: 361-62).

En “El desorden artificial”, incluido en la sección “Río revuelto” del mismo ensayo, confiesa su brega compositiva para entender una historia tan compleja como la de *El proceso de Macanaz*:

La dispersión de aquellos papeles, que unos habían ido a parar a París, otros a Valencia, otros a Madrid, otros a Simancas, y el tiempo llovido sobre ellos, daban la clave de aquella historia desparramada. Luchando contra su propio desorden la entendí. Y me di cuenta de que aquello que yo había sufrido de verdad, que se me había presentado como un reto a mi paciencia, se correspondía con ese artificio introducido por *algunos* novelistas, cuando inventan (para desordenar adrede su historia) personajes que van aportando a ella informes contradictorios, papeles, cartas. Fingen haberse ido enterando de la historia a saltos, desordenadamente. Esos líos de las novelas que empecé a llamar desde entonces de “papeles atados”, me parecieron de risa, al lado de lo que me estaba pasando a mí (2016: 462. Cursiva mía).

Lo que en principio parece una declaración de paciencia en su afán por concertar entre tantos fragmentos y pistas contradictorias es también una autoafirmación de su poética, que pierde el hilo para reencontrarlo, frente a *algunos* novelistas que lo pierden por placer y con propósito de no encontrarlo nunca. (La escritora realizaba tipográficamente con comillas en “Divagación en torno a los nenúfares” la palabra “intelectuales”, aquí resalta los “papeles atados” de *algunos* novelistas). En tal sentido –y sin entrar en juicios de valor–, se podrán confrontar títulos de Martín Gaité de la década de 1970, como *Retabílas*, *Fragmentos de interior* o *El cuarto de atrás*, con otros de Juan Benet y Juan Goytisolo, y entenderíamos las diferencias entre coser y atar. Lo explica magistralmente uno de sus personajes de ficción, Mariana, de *Nubosidad variable*: “Una cosa es perder el hilo, y otra es no tenerlo y empeñarse en coser sin hilo” (2009: 318). En una temprana carta a Benet de noviembre 1964 ya

le advierte a su amigo: “No te goces en desconcertar. Que el desconcierto, cuando lo tenga que haber, emane de las contradicciones del tema mismo, que esté en el tema” (2011: 43-44). Y en *Cuadernos de todo* encontramos esta anotación de enero de 1977: “No se trata de desbaratar a propósito (Goytisolo) sino dar desbaratado lo que nace en vivo desbaratado, no reconstruirlo mediante ejercicios forzados” (2019: 504). Martín Gaité sabía que el desconcierto y la innovación debían ser immanentes al tema mismo y no añadidos postizos, y no encontró mejor ejemplo en su generación que la novela de Jesús Fernández Santos, *La que no tiene nombre* (1977), según hace explícito en el propio título de la reseña que le dedicó: “La innovación intrínseca” (2016: 851-53).

5. Conclusión

El registro más portentoso de Martín Gaité como escritora fue su capacidad de hacer visible las abstracciones en letra mayúscula y carentes de narración, de transcribirlas en letra minúscula y convertirlas en un cuento coloreado; paradójicamente estas capacidades han suscitado los prejuicios y lecturas cegatas de su obra ya comentados. Martín Gaité se defendió afirmando su poética, que yo me atrevería a declarar como feminista, aun sabiendo que las banderías del feminismo era otra de sus bestias negras.

Nuestra autora asimiló el discurso de los hombres musa de su generación (especialmente de Rafael Sánchez Ferlosio y Juan Benet), vislumbró sus carencias (que podrían sintetizarse en el cultivo del arte de la dificultad, la adoración de lo obtuso y un evidente menosprecio del lector) y se autoafirmó ante ellas: frente a la artificiosidad, propendió a la precisión y a la sencillez, sin eludir la complejidad. La búsqueda de interlocutor fue también el placer solitario de la búsqueda de una voz propia, que consiguió alternar con sumo oficio la calidez coloquial con la expresión poética, el pulso de lo cotidiano con la abstracción y la soltura del diálogo con la introspección.

“Para los de mi grupo [...] no cabía duda de que el único escritor que saltaba todas las convenciones artísticas en la España de los años sesenta era Benet, junto con alguien que de un modo igualmente heterodoxo debía ser adscrito a la vanguardia, muy a su pesar, Rafael Sánchez Ferlosio” (Azúa 2013: 87). Probablemente para los que vinimos después, y somos hijos de los llamados “niños de la guerra”, nos empezaron a atraer también —o más— los puentes intergeneracionales y los intereses vitales que nos ofrecían los relatos de Carmen Laforet, Ignacio Aldecoa, Juan Marsé y Carmen Martín Gaité.

Bibliografía citada

- AZÚA, FÉLIX DE (2013), *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2007a), “Reflexión metalingüística y mezcla de registros en *Usos amorosos de la postguerra española* de Carmen Martín Gaité”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 10: 223-233.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2007b), “Introducción”, Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, ed. Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 9-84.
- CHIRBES, RAFAEL (2011), “Puntos de fuga”, *Ínsula*, 769-70, monográfico *El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel, 2-4.
- DE MAN, PAUL (2007) [1979], “La autobiografía como desfiguración”, *La retórica del Romanticismo*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Madrid, Akal, 147-58.
- DÍEZ, LUIS MATEO (2011), “En *El balneario*”, *Ínsula*, 769-70, monográfico *El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel, 42-43.
- ESPADÁ, ARCADI (2016), “Rafael Sánchez Ferlosio: ‘Todo es diversión. El ocio es lo único. Estoy muy desolado y cabreado’”, *El Mundo* [02/08/2016] <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/31/579cdd4c468aeb351f8b4660.html>>
- GOPEGUI, BELÉN (2011), “Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaité” [Versión revisada], *Ínsula*, 769-70, monográfico *El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. José Teruel, 45-46.
- GRACIA, JORDI (2016), “Prólogo. Expuesta al extravío”, *Obras completas V. Ensayos II*, Barcelona/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa, 9-36.
- LONGARES, MANUEL (2014), “La novela del inadaptado”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel y Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela, 51-57.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (2008), “Prólogo. Las primeras novelas de Carmen Martín Gaité”, Carmen Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 55-89.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2010), *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016), *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, ed. José Teruel, Barcelona/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2017), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, ed. José Teruel, Barcelona/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019), *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, Barcelona/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN; BENET, JUAN (2011), *Correspondencia*, ed. José Teruel,

- Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GARZO, GUSTAVO (2009), “Prólogo. El misterio de la cajita dorada”, Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Madrid, Siruela, 9-12.
- NÚÑEZ RAMOS, RAFAEL (2010), *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- PITTARELLO, ELIDE (2018), “‘Homenaje a Virginia Woolf’: palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 237-58.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2018), “Carmen Martín Gaité, y la nueva escritura del yo”, *Zenda* [01/12/2018] <<https://www.zendalibros.com/carmen-martin-gaite-y-la-nueva-escritura-del-yo>>
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (1997), “La forja de un plumífero”, *Archipiélago*, 31, 71-89.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- TERUEL, JOSÉ (2015), “El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*”, *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo xx*, eds. Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 389-410.
- TERUEL, JOSÉ (2018), “Introducción”, Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra, 9-77.
- TERUEL, JOSÉ (2019), “La extrañeza ante lo cotidiano”, Carmen Martín Gaité, *Todos los cuentos*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela.
- TRAPIELLO, ANDRÉS (2006), *La cosa en sí*, Valencia, Pre-Textos.

José Teruel Profesor de Literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido *Visiting Professor* en Duke University, en la Escuela Española de Middlebury College y en la Università Ca' Foscari Venezia. Entre sus publicaciones destacan la monografía *Los años norteamericanos de Luis Cernuda* y la edición de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité en siete tomos. De esta autora ha editado también su *Correspondencia* con Juan Benet, *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, *El cuarto de atrás* y *Todos los cuentos*. Fue el Investigador Principal del proyecto I+D: “Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos en la cultura española del medio siglo” y dirige actualmente el de “Epistolarios inéditos de la cultura española desde 1936”.

jose.teruel@uam.es